

**Journal der Kunsthochschule für Medien Köln | N° 10 | 07 | 2018**

# *zweifel und zwänge*

Hans Ulrich Reck <i>Kunst jenseits der Besitzrechte</i>	<b>3</b>
Kendy Garcia Puyen <i>Maybe We Won't Make It</i>	<b>14</b>
Solveig Klaufen <i>Subtitled – Chinas „Urban Generation“</i>	<b>20</b>
Luis Negrón van Grieken <i>On Bifurcations, Combinatorial Thinking and Space Production</i>	<b>29</b>
Beate Gütschow <i>Enantiomer</i>	<b>34</b>
Tobias Hartmann <i>Happy Mapping</i>	<b>36</b>
Milica Lopičić <i>Art in Transit</i>	<b>40</b>
Impressum	<b>42</b>

# Kunst jenseits der Besitzrechte

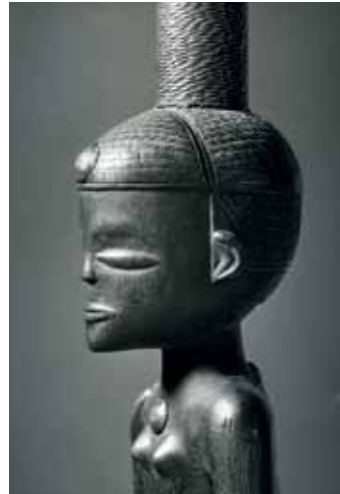
Zirkulation/Raubkunst/Museum

## Hans Ulrich Reck

3

Eingangs seien ein Werk und Abbildungen von diesem befragt: Ist es ein ästhetisches Objekt, eine Beute im triumphalen Zug eines kolonialistischen Kunstraubs, ein heute bedingungslos zu restituierendes Kulturgut oder eine weiterhin akzeptierte Trophäe im unbedingten Museum der Zivilisationen? Die abgebildete Prunklanze der Tschokwe<sup>1</sup> wird im legendären *L'Univers des formes*, herausgegeben von André Malraux, im Band *Afrique noire*<sup>2</sup> auf Seite 156 aus dem Zusammenhang gerissen abgebildet. Die vergleichsweise kleine Trägerfigur einer Lanze wird im Buch durch Retuschen und grafische, fotoästhetische Eingriffe dramatisiert und zum Kunstwerk überhöht. Diese Ästhetisierung ist legendär und flankiert die Umwidmung der Kultwerte zu ästhetischen Objekten im Sinne 'reiner' künstlerischer Formen. Eben dies war das Programm der gesamten Reihe von André Malraux, die ausdrückt und nachhaltig prägt, was die europäische Idee des zivilisierenden Museums den Kulturen zumutet: vollkommene Enteignung zugunsten einer ästhetisch höheren, absoluten Sphäre kulturenthobener Formen, Objekte genussvoller Anschauung jenseits aller animistischer Verehrung und, ganz besonders, magischer Wirkungen oder numinoser Geltung.

Es seien mit Blick auf ein solches millionenfach variierbares Phänomen, Werk oder Bild,



einige spezielle und einige generellere Aspekte des Themenfeldes im Folgenden erörtert. Es geht im engeren Sinne um Legitimität kultureller Annektierung des Fremden, Illegitimität der unterworfenen Bezüge und,

ganz allgemein, um Fragen der Zirkulation von Kunstwerken, aus welchen Gründen oder unter welchen Rahmenbedingungen auch immer.

Welches Maß an Wiederholung erträglich ist, das Thema 'Raubkunst' immer wieder zu verhandeln, sei hier dahingestellt. Es gibt offenkundige Faktoren, die im Selbstverständnis einer Gesellschaft deren Imaginäres anhaltend und zu Recht irritieren. Dazu gehört sicher die Dissonanz zwischen der Vorstellung, hohe, moralisch reine Kultur zu sein, und der Praktik der illegalen Annektierung fremden künstlerischen Gutes, also von Diebstahl und Raub. Wann mit der Wiederholung eine aus deren Andauern motivierte Durcharbeitung beginnt,

womit auch der Anfangsgrund einer Bewältigung und Läuterung gelegt ist, sei ebenfalls dahingestellt. Hinter den bekannten und geläufig behandelten Komponenten des einschlägigen Themas gibt es aber auch eine Reihe zusätzlich irritierender Fragen. Beginnen wir mit dem Offensichtlichen, zumindest dem Geläufigen, um dann auf die verdeckten und noch nicht ausreichend oder gut behandelten Fragen einzugehen.

## Einverleibung

4 Betrachtet man die historischen Verläufe in der Zirkulation von Kunstwerken oder als ähnlich wertvoll betrachteten Dingen, dann lässt sich nur schwer eine friedliche Ökonomie von den Interventionen und Aktionen des Krieges trennen. Diese sind nicht die seltenen Ausnahmen und damit Verletzungen jener. Kriegerische Handlungen gehen regelmäßig einher mit der Suggestivität der Vernichtung des Feindes. Dessen Tötung ist, ebenso regelmäßig, verbunden mit der Annektierung, Unterwerfung, Enteignung bis hin zur Zerstörung der für eine eroberte feindliche Kultur wichtigen Symbole und Güter. Was Elias Canetti in *Masse und Macht* als imperialen Kannibalismus beschreibt, als Figur des Überlebenden, der die Feinde verschlingt, um sich deren Kräfte einzuverleiben, also noch mächtiger, stärker, gewinnender zu werden, das gilt auch für die Symbole einer jeden Kultur. Und ganz besonders für deren Wichtigstes: die Heiligtümer. Es scheint keine größere Demütigung zu geben, als die Vergewaltigung der Sphäre des Heiligen, seine Schändung, Beschmutzung, Vernichtung. Bloße Vernichtung ist dabei nur eine Weise des Handelns. Anhaltender für die bezeugte Demütigung ist, wenn die fremden Symbole als dekontextualisierte und anders encodierte Werke von der Sphäre des Heiligen und Fremden in die souveräne Demonstranz des Eigenen überführt werden können. Regelmäßig dienen dem die organisierten Beutezüge, mit denen diese Werte annektiert werden. Kunst ist, frei nach, aber in

Nähe zu Walter Benjamin, immer ein Synonym für die Tatsache, dass Kunstwerke und Kunstwerte im Beutezug der Sieger als triumphale Verdinglichungen mitlaufen, ja nicht selten, an der Spitze der Triumphzüge geführt, als veritable Trophäen vorgezeigt werden.

Die geschichtlichen bis anthropologischen Hintergründe sind hier nicht darstellbar, obwohl sie von anhaltender Bedeutung sind. Da Menschen immer ihren Zugang zur 'Welt', also dem Universum ihrer gedeuteten Erfahrungen, durch Intermedien wie Sprache, Kommunikation und Symbole geregelt haben, gibt es für jede Gesellschaft Tätigkeiten, in denen numinose Objekte diese Intermedien orientieren, nicht selten – zumindest imaginär – im Auftrag und durch Segnung höherer Mächte. Und auf eben diese zielen Raubzüge. In gewisser Weise gibt es keine Zirkulation von Kunstwerken, die nicht auf Raub und illegalen wie illegitimen, also durch und durch moralisch verwerflichen Akten beruhte. Das hat mit dem zugeschriebenen Wert, also der Fetischfunktion des Seltenen, Ausgezeichneten, Bedeutsamen zu tun. Und mit der tief sitzenden Praxis des Kannibalschen, das Vernichtung des symbolischen Körpers der Feinde betreibt, also Schändung, Umwendung, Zerstörung oder mindestens Beraubung der Symbole. Um damit auch den realen, physischen Körper zu treffen.

Quer durch die Kulturgeschichte der menschlichen Populationen verläuft die Erzählung von Diebstahl, Frevel, Raub. Wenn wir heute von Raubkunst sprechen, meinen wir nicht selten und vorrangig die Verbrechen des 20. Jahrhunderts. Das ist kurzfristig, zielt nicht weit genug. Halten wir dennoch gleich unmissverständlich fest: Raub und Diebstahl, Erpressung, Abnötigung von Kunstwerken (wie auch von vielem anderen) ist und bleibt ein Verbrechen. Das muss nicht immer dramatisch verlaufen, sondern gilt auch schon für die strukturelle Ausbeutung von Unterwerfung, Marginalisierung, Verfolgung. Und dies, auch wenn der formelle Akt des Handelns, als Überschreibung von Kunst-

werken, auf vertraglicher Einigung und vordergründiger Freiwilligkeit beruht oder, angeblich, beruht haben soll. Fast alles, was wir Kunst nennen, ist Raubkunst, ist diese gewesen, aus ihr hervorgegangen, immer noch diese. Man kann sich das leicht verdeutlichen: Mit fortschreiten-dem historischem Ablauf befinden sich die Objekte nicht mehr an dem Ort, an dem oder für den sie geschaffen worden sind. Ihr Transport von A nach B geschieht meistens nicht auf friedliche Weise. Zudem wechselt der Zweck, ändert sich die Verwendung, wandelt sich die Funktion oder Bestimmung. Mit Ausnahme der konsensual und korrekt vertragsförmig überschriebenen Objekte gehört alles Weitere, also der große 'Rest', einer illegitimen Sphäre an. Diese mag, in Betracht von Kunst, 'Raubkunst' heißen. Sie meint dekontextualisierte, enteignete, entfremdete, gestohlene, zweckentfremdete, neu encodierte und ausgerichtete Dinge.

Ein zweites Wesentliches betrifft den Wert von Kunstwerken. Er ist, wie wir wissen, inzwischen hypertroph geworden. Das drückt sich nicht nur in irrsinnigen Zahlen, konkreten Kaufsummen aus. Bemerkenswert, dass heute Kunstwerke noch mehr Geld erzielen als Fußballer im Stadium einer delirierenden Ikonophilie im Umgang mit regulierten Massenereignissen und deren Konsum. Es bleiben also selbst in dieser Epoche der Megalomanie von Sportevents die gültigen Ikonen nach dem Zerfall oder der Zerstörung der Religionen die Kunstwerke. Und dies vielleicht nicht nur trotz, sondern gerade auch wegen der Tatsache, dass der durchaus berechenbare Wert von Kunstwerken, nämlich Kosten ihrer Herstellung innerhalb einer konkreten gesellschaftlichen Situation, mit den Preisen, die anlässlich des Handelns mit ihnen erzielt werden, in keinerlei Verbindung stehen. Und dies prinzipiell, immer schon, aus der Natur der Sache heraus, nicht erst ab einem bestimmten Zeitpunkt einer als deviant empfundenen Entwicklung. Es handelt sich eben nicht um normale Güter, sondern um solche, die mit der ökonomischen Theorie des Grenznutzens nichtersetzba-

rer Güter als schlicht nicht mehr berechenbar zu deuten wären. Die Werte verflüchtigen sich und es herrscht reine Tatsächlichkeit der von jedem Wertgefüge abgekoppelten Preise – ein Triumph der Nachfrage über jede Rationalität von Herstellungskosten und Produktionsbedingungen. Also hat das, was für ein Objekt bezahlt wird, rein gar nichts mehr mit dem zu tun, was dieses Objekt an Wert besitzt.

## Wert

Die Preise führen eine eigene, vom Tätigkeitsgefüge zwischen Zeit und Geld abgekoppelte Existenz. Ihre Entfesselung in den letzten Jahrzehnten ist evident. Man kann das erhitzt beklagen oder gelassen bis kühl konstatieren: Die Abkoppelung der Preise der Kunstwerke vom Wert, den ihre Erarbeitung verkörpert, ist das Grundfaktum einer tiefgreifenden Immoralität und zugleich Amoralität. Es ist hier nichts berechenbar, sondern nur konstatierbar. Selbst die Ideologie, dass Vergegenständlichung von Kapital in Kunstwerken eine, zudem besonders kluge, Geldanlage, mindestens Wertesicherung von Geld sei, ist prinzipiell eine Illusion. Man muss nicht auf die Zeiten warten, in denen deutlich wird, was es bedeutet, dass man nichts Lebensnotwendiges mit dem Tauschen der Kunstwerte erzielen kann, um diesen Aberglauben als selbstinduzierten Irrwitz zu durchschauen. Im Kauf der obersten Kategorien von nicht nur seltenen, sondern eben singulären Kunstwerken vergegenständlicht sich nichts mehr, außer der Macht des faktisch verfügbaren Geldes, alles zu kaufen, was dem Eigner des Kapitals gefällt. Also Launen, Prestige, Ehrgeiz, Prunksucht – das übliche Repertoire aus dem Pandämonium der entfesselten seelischen Triebe, Willkür und Gier.

Nun gibt es durchaus eine ökonomische Theorie dieser Singularitäten. Aber sie führt weit an der Börse und der Geldanlage vorbei auf etwas ganz anderes, in dem sich in säkularer Gestalt die Fetischbildung wiederholt,

die ursprünglich die Auszeichnung der Werke als numinose Größen ausmachte, als die Fetische noch Verkörperung von Göttern waren und noch nicht Kunstwerke. Der Ökonom Eugen von Böhm-Bawerk hat eine von ihm sogenannte 'Grenznutzentheorie' für Güter entwickelt, die so singulär sind in ihrer Bedeutung, dass man nicht mehr von einem Tauschverhältnis zwischen Gütern/Dingen und Wert über Preise reden kann, weil zum Tausch seine prinzipielle Wiederholung gehört, die hier aber ebenso prinzipiell nicht mehr gewährleistet werden kann. Zu solchen singulären Gütern, die in der Sphäre eines Nutzens nahezu jenseits der Grenze des Ökonomischen angesiedelt sind, zählt Böhm-Bawerk neben der Kunst auch die Ressourcen der Natur 'in the long run'.

## Macht

Damit wird der Umgang mit Kunst in ökonomischer Weise paradox. Es ist nur noch schiere Macht, das Verfügenkönnen, Willkür reichster Kapitaleigner, die sich diese Dinge an der Grenze des kalkulierbaren Nutzens aufteilen und die Güter sich vorbehaltlos aneignen. Dies bleibt stets eine willkürliche Annektierung. Daran ändert sich auch nichts, wenn demnächst ein van Gogh oder Leonardo für mehrere Milliarden statt wie bisher für einige Hundert Millionen, wie man so schön sagt, 'den Besitzer wechselt'. Diese Summen sind selbstverständlich ebenso grotesk wie trivial und irrelevant. Sie besagen nichts mehr, außer dass im globalen System das für den Kaufakt nötige Kapital vorhanden ist und sich irgendwo ein Objekt der Befriedigung sucht.

Die vordem noch auf seltene Devianzen eingeschworene Psychopathologie ist also durch und durch normal geworden. Ebenso normal wie die Tatsache, dass die Zirkulation dieser und weiterer, nicht ganz so teurer, aber immer noch ausreichend seltener Objekte auf ein Weltsystem des Verbrechens, von Kriminalität und einem amoralischen Kapital verweist, an

dessen Zustandekommen immer Blut, Vernichtung, Leiden, Ausbeutung beteiligt sind. Das Weltkunstsystem ist Teil der Kriminalität und der Verbrechen, welche akkumulative, kapitalistische Ökonomie Menschen zufügt, Individuen und Kulturen, und zwar regelmäßig. Das soll hier nüchtern gelten dürfen: als beschreibende Aussage, nicht nur als moralische Verwerfung. Damit ist klar, dass die Akkumulation von Kapital, beruhend zum Beispiel auf der Kontinuität, ja der Perfektionierung des Kolonialismus und Neokolonialismus, die grundlegende Voraussetzung ist für das Aussondern von Werten, die man ästhetisch hoch codiert, die aber zugleich von systemischer Bedeutung sind für die Disimulation der konstitutiven Kriminalität, die hinter den zirkulierenden Kulturgütern tendenziell zum Verschwinden gebracht wird.

Aus dieser Zwangslage gibt es kein Entkommen. Das Paradox der sei es kriminellen oder zumindest amoralischen Akkumulation von Kapital, das als Potenzialität für Werteaneignungen (über Bezahlen von Preisen) angehäuft wird, sei es der akuten Mobilisierung von Verbrechen für die nichtstatthafte Aneignung von Kulturgütern, bleibt auch in friedlichen Zeiten unauflösbar. Man erinnert sich hier unwillkürlich an einen Satz aus der grandiosen *Philosophie des Geldes* von Georg Simmel, geschrieben zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Geld sei allgemeines Vermögen, „das Imstandesein schlechthin“. Es kann sich auf alles richten, alles verschlingen, alles annihilieren, alles konsumieren, alles auflösen und umdefinieren.

## Restituierung

– ein mit guten Gründen persistierendes Thema

Auch auf Raubkunst. Ebenso auf Restituierungen von Raubkunst. Auch hier wollen wir unmissverständlich sein und bleiben: Unrechtmäßig angeeignetes Kunstgut verweist auf das Verbrechen, das es bleibt und bleiben wird. Dieses Verbrechen wird historisch nicht getilgt, nicht relativiert. Es kann nicht 'geheilt' werden. Wie

immer die Konjunkturen der Preisentwicklung von Kunstwerken verlaufen sind, der ursprünglich enteignende Akt bleibt im Falle von Raub, auch in der Gestalt des Ausnutzens struktureller Gewalt und Not, ein Verbrechen. Wie dieses gesühnt werden kann, ist eine ganz andere Frage. Ob dies gelingt, wenn die Restitution, wie seit Jahren zunehmend, selber einen nicht unproblematischen Anteil an der Entfesselung der Kunstpreise hat, sei dahingestellt. Es geht nicht darum. Es geht darum, dass zumindest die öffentliche Thesaurierung, aber auch die staatlich privilegierte private Sammeltätigkeit in Fällen von Raubkunst es auf ebenso unmoralische wie dumme wie sträfliche Weise verpasst haben, mit Erben, also faktisch zwischenzeitlich enteigneten Rechteinhabern, vernünftige und frühzeitige Einigungen zu erzielen. Es war eben keine Einsicht da. Man hat, wohl mit Blick auf die eigenen Gewaltressourcen, die Geschichte des Unrechts sehenden Auges weitergeschrieben. Rassismus, Antisemitismus, Verachtung und gewaltig viel Eigendünkel und Heuchelei haben daran kräftig mitgewirkt.

Dabei lag die Frage, auch bei vielen, besonders nach dem Zweiten Weltkrieg so hemmungs- wie bedenkenlos umschmeichelten und vorzüglich als wohltätig bezeichneten Privatbesitzern der Kunst, auf der Hand, woher denn die Werke stammen, die sie ihr Eigentum nennen, woher sie denn wohl kommen mögen. Dass die Überlebenden, die ohnehin, eben weil sie Überlebende sind und damit singuläre Ausnahmen eines politisch verordneten Schicksals, Probleme haben, Überlebende zu sein, was ihnen als tiefste Schuld nicht selten erscheint – der Vorwurf zielt darauf, überhaupt noch am Leben zu sein im Unterschied zu den ‘eigenen Anderen’ –, dass also die Überlebenden von den wie immer als gerechtfertigt errechneten Restitutionszahlungen nicht dazu genötigt werden können, auf den Befund des illegalen und verbrecherischen Raubes zu verzichten, liegt auf der Hand. Nicht nur Einzelne, sondern ganze Staaten, vorrangig Österreich und bis vor wenigen Jahren auch

Deutschland, die Schweiz ohnehin, haben hier größte Schuld auf sich geladen.

Wenn man solche Exzesse als nur die jeweils historisch jüngsten Handlungen in einer langen Kette von räuberisch erwirkten Kunstwerk-Zirkulation betrachtet und wenn man zudem konstatieren muss, dass über lange geschichtliche Zeiträume alle in den Museen gesammelten Werke, sofern sie nicht auf Ankauf und Schenkung durch Private beruhen, die allerdings wiederum ihre Werke rechtförmig und ökonomisch korrekt erworben haben, dass also alle musealisierten Werke auf Kunstraub beruhen und somit Raubkunst sind – dann mag dieser Befund doch erstaunen und führt nun zu den eingangs erwähnten, weniger offenkundigen, intrikaten Fragen an einen legitimen Umgang mit hochwertigen symbolischen Dingen und Gütern.

## **Zähmung durch Musealisierung**

Es kann hier nicht auf die spannende, im Übrigen aber auch gut aufgearbeitete und allgemein leicht zugängliche Geschichte der Bildung von Museen als autonome Sphären zivilisatorischer Neutralisierung der dem Erwerb der Objekte zugrundeliegenden kriminellen Diebstähle und Raubhandlungen eingegangen werden. Nur kurz umschrieben werden muss doch, was wir alle wissen: Dass die bürgerlichen Museen der Sphäre der Zivilisation dauerhaft, idealiter also auf ‘ewig’, Werke überschrieben haben, die dem Kreislauf von Raub, Vernichtung und Zerstörung entrissen worden sind und entrissen bleiben sollen. Alle Kunst vor der (Ausbildung der) Sphäre des Museums war immer eingebunden in Systeme von Herrschaft und Kolonialisierung, für welche sie Attribute waren. Oder sie waren einfach noch rituelle Werte, d.h. noch nicht geraubte Kunstwerke. Deren Enteignung in der Sphäre des sie aufbewahrenden, aber zugleich umwandelnden Museums bleibt trotz allen Lobs des formal so erschlossenen ästhetischen Eigensinns der neu betrachteten Dinge ein imperialer, kolonialistischer Akt.



Das gilt natürlich nicht nur für die Annek-  
tierung 'fremder' Kulturen, sondern auch derje-  
nigen der eigenen Vorgeschichte: Was in rituel-  
le Handlungen einbezogen war als liturgisches  
oder numinoses Gut, das bleibt nur lebendig,  
weil es eingebunden ist in Praktiken und Lebens-  
formen, die genau dann verschwinden, wenn die  
ihnen heiligen und zentralen Güter zu ästheti-  
schen Objekten verdinglicht und in eine andere  
Sphäre integriert worden sind. Die Idee des 18.  
Jahrhunderts, besonders der Intentionen seit der  
französischen Revolution, an die Stelle von Ver-  
nichtung die inszenierte Demonstration zu setzen,  
hat eine eigene Sphäre geschaffen, die heute als  
8 einzige zivilisatorisch wirksame erscheint, den  
ökonomisch motivierten Verlockungen und krimi-  
nellen Handlungen im Umgang mit den Kunst-  
werken eine Grenze zu ziehen. Aber eben: Dieser  
Akt ist sekundär, der primäre, konstitutive war  
Raub. Als unter der Ägide des Malers Jacques-  
Louis David 1793 beschlossen wurde, die Samm-  
lungen der französischen Aristokratie und der mit  
ihr vernetzten internationalen Reichtumseliten  
nicht zu vernichten, sondern sie zu sammeln, von  
bisherigen, ja von allen Besitztiteln abzulösen,  
sie neu zu ordnen und dem bisher enteigneten  
Volk als Lehrstücke historisch dechiffrierbarer,  
affektiv betrachtet, pandämonischer Entgleisun-  
gen menschlicher Handlungsweisen, als Objekte  
von Gier, Eitelkeit, Ruhmsucht, Unersättlichkeit  
und Arroganz zugänglich zu machen, war Folgen-  
schweres erreicht: An die Stelle des ästhetischen  
Vergnügens angesichts privilegierter prunkvoller  
Werte traten historische Einsicht und kritisches  
Lernen. Der symbolisch gezähmte wirkliche Bil-  
dersturm vergesellschaftete zum ersten Mal den  
Nutzen der geraubten Kunstwerke. Damit war  
das Gegenteil des Bisherigen möglich, das auf  
Privatisierung oder kollektive Kolonialisierung  
ganzer Kulturen hinauslief. Die neutralisierte  
Vernichtung schuf einen neuen symbolischen  
Körper. Der Kunstraub diente nun dem Lernen  
und wurde innerhalb der neu disponierten Fä-  
higkeit neutralisiert, kritisch mit den Zeitgeistern  
der Geschichte umgehen zu können.

Überschreiten wir den neuen privatisti-  
schen Bann der geraubten Güter und fragen  
wir nach Zugänglichkeit, Verallgemeinerung.  
Was wäre eine gerechte Verteilung des seltenen  
Gutes 'Kunst'? Man mag dazu wohl annehmen,  
dass ausreichend kultivierte, lokale, dezent-  
rale Sammler existieren, die zum gegebenen  
Zeitpunkt ihr Privateigentum in öffentliches Gut  
umformen. Das kann funktionieren, sofern die  
herausragenden und singulären Werke nicht  
daraus, nach und nach, über längere Zeiträume,  
ausgesondert und in eine eigene Sphäre hier-  
archisch dominanter, über alle Dezentralitäten  
zentral verfügender Eigentumseliten überführt  
werden. Nur unter dieser Vorgabe wäre garan-  
tiert, dass dezentral ausreichend gute Werke  
überall erreichbar sind.

Wir wissen, dass das System so nicht funk-  
tioniert, aber dennoch bleibt dieses Ideal auch  
eine Maxime und ein Regulativ. Es rechtfertigt  
nicht den Diskurs der Restitutionen, auch nicht  
den der Entschädigungen, die sich ja gerade  
nicht an dem orientieren, wie Sammlungen  
zustande gekommen sind, nämlich als lokale  
Anstrengungen, sondern an dem, was im Ver-  
wertungskreislauf erst am Ende herausgefiltert  
wird: der Suprematie der übersteuerten Meister-  
werke. Dagegen wäre nach wie vor auf eine, al-  
lerdings modifizierte, Idee der Zivilisierung der  
Kulturen wie der ökonomischen Suprematie in  
Gestalt individueller Eigentumsrechte zu setzen.

## Zivilisierung, pädagogisch

Diese zivilisatorische Bändigung des Kunst-  
raubs entzieht zwingend der Praktik der Raub-  
kunst den ökonomischen Boden. Die in der  
Sphäre der Zivilisierung angesammelten Werte  
sind nicht mehr preisfähig – und dies in un-  
bedingter Weise. Sie sind schlicht nicht mehr  
ökonomisierbar. Museen verkaufen nicht –  
das ist ihre Regel, ihr Dispositiv und, stärker  
noch, ihre Daseinsberechtigung, Präambel ih-  
rer Grundverfassung. Sie bilden ein Jenseits  
und zugleich ein Unterhalb aller Ökonomie im



Sinne der Veräußerung von Werten an Preis-äquivalente. Dass Museen derzeit mit einem Franchising-System von Brüssel bis Abu Dhabi Geld verdienen, indem sie aristokratisch-nostalgische Prunksucht anreizen und Werte in Gegenwerte von Kapital verwandeln, an dem ein neureich sich wöhnender Ereignistourismus teilhaben soll, legt nur Zeugnis ab von der überall verbreiteten Kaufmannssucht der Manager-Eliten, gehört aber nicht zur Aufgabe und auch nicht zum Selbstverständnis des Museums. Das Museum eröffnet dem Publikum ein Lernen aus dem Verfügbarmachen der symbolischen Reichtümer anstelle des neutralisierten Kunstraubs.

Raubkunst wird abgelöst durch pädagogische Vermittlung. Ästhetisches Lernen ist der Tenor der postkriminellen Wertschätzung von Kunstwerken, die nun der Weltsphäre der Zivilisation, also 'Welt' in einem emphatischen Sinne, angehören. Dass damit jede Menge Irreversibilitäten verbunden sind, wird spätestens dann deutlich, wenn man versteht, dass Restituierung faktisch nicht möglich ist, weil der Akt der Beraubung eines heiligen Wertes die Kultur, in deren Strahlkraft dieses Werk numinose Zeugenschaft ablegte, just mit diesem Akt bereits substanziell zerstört. Damit beginnt die Debatte um Restituierung natürlich erst. Man kann sie nur führen, wenn man die Irreversibilität dieser vorgängigen Schändung, den Ur-Akt des Verbrechens, nicht für disponibel, sondern für irreversibel hält. Daran ändern auch keine der nicht selten eher unüberlegten bis selbstgefälligen Forderungen, dass es klar sei, das enteignete Gut den Enteigneten zurückzugeben. Als ob diese noch dieselben, jene noch mit sich identisch wären, nur weil sie die Gestalt des ehemals Verlorenen, innerlich Entkräfteten unsichtbar für Fremde an sich tragen. Man argumentiert dann mit der Lockung und Beschwörung des Authentischen. Aber das Authentische gibt es nicht. Nichts ist integral oder integer geblieben. Natürlich kann man auch unter solchen Bedingungen für Rückgabe sein. Aber das Heilige, das man zerstört hat, kann man nicht

zurückgeben. Nur eine intakte Kultur würde ihr intaktes Heiliges in den Werken angemessen würdigen können. Aber diese intakte Kultur gibt es gerade deshalb nicht, weil wir nach vollzogenem Verbrechen, Enteignung und Raub ja nur zu gut wissen, dass diese Kulturen nicht mehr als authentische existieren können, sondern nur mehr als solche, die sich dynamisch und in Transformationen ihrer Authentizität in einem anticolonialen und anticolonialistischen Kampf entwerfen können – bestenfalls.

Betrachtet man die Dinge dynamisch, dann allerdings eröffnet sich die Brisanz der Raubkunstdebatte erst in einem Sinne, an dem die wohlfeilen und gefälligen intellektuellen Festsetzungen eines sogenannten 'Postkolonialismus' vorbeiziele. Was derzeit weltweit diskutiert wird und weiter noch vehementer ausgehandelt werden wird, bezieht sich just auf die je partikulare Deutung der Aufgabe und Funktion der Sphäre und Eigenheit der Zivilisationen. Es gibt dafür nicht mehr das eine von oben alles suprematistisch dirigierende französische Modell, obwohl dieses, in der letztgültigen Ausprägung durch André Malraux – vom 'Imaginären Museum' über seine 'Metamorphose der Götter' bis hin zum weltweit operierenden 'Universum der Formen' – eine unvergleichliche, wahrhaft imperiale, zumindest grandios wirkende Dimension entfaltet hat. Es geht heute gegen solches hypertrophe Meisterdenken um die Einsicht, dass es überhaupt keine fixe authentische Identität gibt, sondern nur mehr zahlreiche widerstrebende, gegeneinander widerspruchsvoll verlaufende Transformationen und Dynamiken. Eben deshalb geht es sehr wohl und entschieden um die Orte, an denen die mehrfach transformierten, enteigneten, 'schuldvoll' gewordenen Werke den je divergent perspektivierten Forschungen vollkommen uneinheitlicher, nicht mehr universal verallgemeinerbarer Interessen zugeführt werden können und müssen.

## Forschung

Es wäre eine platte Fortsetzung des Kolonialismus, wenn man die in der musealen Sphäre aufbewahrten Dinge einfrieren würde mit Verweis auf deren letztgültige Präsenz in eben diesem Kosmos. Das wäre schlechter Hegelianismus. Umso bemerkenswerter ist, dass der derzeitige französische Präsident Emmanuel Macron, als erster in seiner Position, die Rückgabe wesentlicher in den ästhetischen Hochleistungsbunkern der Pariser Museen aufbewahrter 'fremdkultureller' Werke zugesichert hat – derselbe Macron, der das auf dreißig Jahre für viel Geld exportierte Label des Louvre in Abu Dhabi jüngst bei der Eröffnung mit Verweis auf den ästhetischen Glanz der transkulturellen Schönheit als Schöpfung französischer Zivilisation gepriesen hat. Nicht nur im Kolonialismus, sondern auch in seiner vergessten technischen Entsorgung und dialektischen Umwendung spielt Frankreich also eine weiterhin bemerkenswerte Rolle.

Es geht demnach – und nach alledem – nicht um Rückgabe aus nicht mehr verrechenbarer existenzieller Schuld, genauso wenig wie es um Tilgung der Schuld, um deren Heilung gehen kann. Die Zerstörungen sind irreversibel, das Heilige ist zerstört, das Numinose zerbrochen, das Rituelle radikal ästhetisiert. Das bedeutet im Umkehrschluss aber nicht, dass die zu Kunst gewandelten, ehemals magischen Objekte nun einfach als ästhetische Eigenwerte, als schöne Formen, als interesselos gewordene, besondere Noten im Universum der Düfte und Gerüche des Diversen betrachtet werden können.

Akutes Fallbeispiel: Im Humboldt Forum in Berlin wird demnächst und endlich insistent zu verhandeln sein, was es bedeutet, dass die Sammlungen der Brüder Humboldt, aus welchen heraus die Idee der neuen forschenden und lehrenden Universität hervorgegangen ist, einem divergent und kontrovers angelegten Forschungsinteresse geöffnet werden müssen. Wenn die Sammlungen die Sphäre der Univer-

sität benötigen zu ihrer Erforschung, dann geht es nicht um kulturelle Schonung sakrosankter intrinsischer Kult- oder Kunstwerte. Dann tut man gut daran, alles innerhalb der Sphäre der Metamorphosen, der Dynamik der Umwandlungen, der relativen Autonomie der Transformationen zu betrachten. Dann ist es gerade nicht Identität, sondern eine Nicht-Identität, die den Prozess der Forschung ermöglicht. Es geht um je immer wieder gewandelte Sichtweisen, darunter ganz prominent die antikolonialistischen, die – zum Beispiel – auf den Spuren einer Emanzipation der schwarzen Vernunft operieren, wie sie Achille Mbembe diskutiert hat. Maxime ist, auf der je eigenen Geschichte bestehen zu können, die ja eine der Aufspaltung, Verformung, Fragmentierung und Zersplitterung ist.

Es geht darum, der geschützten Sphäre der westlichen Zivilisation im Gedanken des Museums die betuliche Selbstgefälligkeit zu nehmen, wenigstens sie hätte es zu einer intakten, eigenen, bedingungslosen Identität gebracht. Hat sie aber nicht. Umgekehrt darf das Bild antikolonialistischer Forschung nicht in die biedermeierliche Idylle einmünden, man würde ja so gerne den enteigneten Kulturen ihr authentisches Gut zurückgeben, wenn sie denn nur so authentisch wären, wie sich das die kolonialistische Anthropologie und Ethnologie seit dem 18. Jahrhundert nicht nur insgeheim vorgestellt hat. Wer solches heute ernsthaft vertritt, muss sich fragen lassen, wieso es denn in exponierten Zusammenhängen, von den Inuit bis zu den indigenen Populationen Kanadas und der USA, nicht selten so ist, dass die ursprüngliche eigene Kultur nur auf der Basis der ethnologischen Forschungen der kolonialistischen Enteigner erhalten geblieben ist, also von daher pädagogisch erst einmal 'zurückvermittelt' werden muss. Wenn es gelänge, die gesamte Zirkulation ästhetischer Dinge und Symbole, also Kunstwerke und solche Objekte, die zu 'Kunst' gemacht worden sind, in den vielgestaltigen Prozess einer konfliktbereiten, aber unbedingt nachkriegserischen Forschung mitsamt

ihrer Vielfalt bis hin zur Divergenz der Ansätze zu integrieren, dann wäre viel gewonnen. Dann nämlich wären wir auf einem Niveau, das nicht nur die Paradoxie der bisherigen Raubkunst mitsamt den nie gelingen könnenden Restitutionsen hinter sich lassen würde, sondern auch die säkularen Herrschaftsstrukturen mitsamt ihren Fetischen, den kapitalgebundenen Wertelosigkeiten in Gestalt überteuerter Kunstwerke als Annektierung und Beutebildung aus kriminellen Ressourcen.

Es ist also wieder einmal der Streit der Fakultäten gefragt, diesmal allerdings mit der besonderen Pointe, dass es um die mundialisierten Differenzen dieser Fakultäten geht und nicht mehr um isolierte, semantische, selbstgefällige und bloß regional differenzierte Konzepte. Ein solches Konzept ist auch 'Kunst' geworden und gewesen. Es wäre besser, hier eine Aufhellung und Auflockerung zu erreichen, die nicht mit der Implosion der systemischen Unausweichlichkeit der Kunst als Kunst ihrer selbst spekuliert. Kurzgeschlossen: Unüberwundener Kunstraub wird heute auch sichtbar als Verweigerung einer Entfaltung freier und devianter Perspektiven, anhand der enteigneten Objekte, alternative Formen und Inhalte von Lernen, also intendierend Mündigkeit und Aufklärung auf erweiterter Stufe, zu entwerfen.

### Eine Art **Rückblick** mit Aussicht

Es gibt kaum ein Kunstwerk, das nicht irgendwann einmal Objekt einer illegitimen Begierde und Fall in einem Akt von Raubkunst gewesen ist oder auch irgendwann einmal werden könnte. Das hat mit vielem zu tun: dem knappen Gut der Künste im Lichte einer Konvention, die den Kult des Originalen mit dem der Authentizität, des Ursprünglichen, des Schöpferischen und vor allem dem genialen Künstler in Verbindung bringt. Dabei darf landläufiger, verbreiteter Einstellung nach die Ökonomie der Kunstsphäre niemals als Eigenwert erscheinen, obwohl sie das natürlich ist.

Die delirierende Ökonomie des internationalen Kunstsystems der letzten Jahrzehnte hat dabei die Gewichte verschoben, aber auch die Debatte um Raubkunst und Restituierung erst richtig angeheizt. Das hat auch triviale Gründe: Mit dem Fall des Ost-Kommunismus wurden Restituierungsansprüche gegenüber vermeintlich herrenlosem Vermögen im Westen neu zugänglich, repersonalisiert und rückführbar. Die Wertsteigerung der bildenden Künste hat den Ruf nach hochkarätigen Advokaten geradezu provoziert, die für Rückgaberechte und -regelungen besorgt sein konnten.

Wie auch immer man sich zu den komplexen Fragen der Raubkunst im engeren Sinne 11 verhält, Diebstahl und Erpressung, Ausbeutung von Notlagen, Nötigung etc. sind nicht nur moralisch verwerflich, sondern bleiben immer, was sie sind: Straftatbestände. Die Eigentümer, zumal und ganz besonders die Museen, haben es versäumt, rechtzeitig auf Gerechtigkeit und Abgeltung von Ansprüchen, Rückzahlung von Profit aus Raub, Mord, Erpressung, Not, Rassismus und Weiterem hinzuwirken. Damit haben sie ein moralisches Recht auf die Sphäre einer Enthobenheit ihrer ästhetischen Werte, also auf die Transzendenz von Profit und Ökonomie, verwirkt. Sie hätten die Werte der Werke neutralisieren müssen durch fairen Nach-Einkauf, Sicherung wirklichen Eigentums und damit auch Rettung der Werke in der Sphäre der Semiophoren jenseits der Ökonomie. Das alles ist zu lange nicht geschehen und bleibt deshalb ein komplexes Thema eigenen Rechts.

Unterhalb der Debatte um Restituierung und Raubkunst, besonders der den Juden auferlegten und zugemuteten, bleibt das Thema – neutraler und systemisch bedeutsamer – eines der nichtidentitären Freisetzung künstlerischer Bezüge. Wenn es stimmt, dass die Kunstwerke zirkulieren und gar frei flottieren können, immer wieder neue Lesarten zulassen, dann erscheint die Kraft der Öffnung der bisherigen Zuschreibungen mittels De- und Rekontextualisierung innerhalb neuer Bedeutungsfelder als eine ent-

scheidende Kraft aller von einem bannenden (wahren, unveränderlichen) Ursprünglichen freigesetzten Kunst. Dann wird Raubkunst zum stacheligen Anstoß, aber auch zu einer Metapher für eine Aufgabe, immer wieder neue Spannungen zwischen den Werken zu ermöglichen und herzustellen, immer wieder neue Bedeutungen zu schaffen durch Neuinszenierungen und Re-arrangements von bekannten Werken in bisher unbekannten Konstellationen. Dann wird etwas bisher Ungesehenes erst sichtbar.

- 12 Die Herkunft aus illegitimer Aneignung muss nicht immer die drastische Gestalt des verbrecherischen Raubes haben. Ja, in den meisten Fällen hat sie dies auch nicht. Es reicht der Transfer, die Veräußerung, das Eintreten in neue Zusammenhänge, Sphären, Bezugssysteme. Das ermöglicht auch ein gerecht abgegotener Kauf. Die Sphäre des Kunstraubs ist das eine, Raubkunst als systemisch bedeutsame Größe und Quelle aller bisherigen Kunstgeschichte ein ganz anderes. Den Möglichkeiten, der Transferierbarkeit von Kunst auch ästhetisch, methodisch, konzeptuell und nicht zuletzt geistig-intellektuell gerecht zu werden, ist und bewirkt alles Mögliche, ist aber keine Frage der von ihr im Übrigen unberührten Gerechtigkeit.

---

1 Das Bildmotiv zielt auch den Umschlag einer Publikation zum Thema der ästhetischen Verschiebung von Kult auf Kunst und Museum: Hans Ulrich Reck, *'Ritualkunst' zwischen Kult und Museum – Dissonante Ästhetiken am Beispiel Afrikas*, mit einem Beitrag von Christine Bruggmann *Hommage an Afrika*, Köln: Herbert von Halem Verlag, edition KHM N° 1, 2017 (zu Abbildung, Werk und Kontext siehe: ebd. S. 300 ff.).

2 Michel Leiris/Jacqueline Delange, *Afrique noire. La création plastique*, in der Reihe *L'Univers des formes*, hrsg. v. André Malraux, Paris: Gallimard 1967, deutsch: *Afrika. Die Kunst des schwarzen Erdteils*, in der Reihe *Universum der Kunst*, München: Beck 1968.



CHAPITRE V

PAGE 156

NUMÉROS DE L'ILLUSTRATION	NUMÉRO COMPOSITE	NUMÉRO MAQUETTE
	<u>9172A</u>	<u>9770</u>

INDICATIONS COMPLÉMENTAIRES

- Lance d'affichage (fer, bois, cuivre -)
- S. V. P. Supprimer le socle et dégrader un peu plus le fond
- Tout est intéressant dans cette pièce - l'aspect sculptural de la partie sculptée, le bois, la statuette
- Sur le même page = un détail de la statuette (à peu près fin de la forme dégradée)

VIS 577 (79)

RÉSERVE AU SÉCRÉTARIAT DE LA COLLECTION

BROMURE ☐ EKTACHROME ☐ MISE EN COULEURS ☐ ORIGINAL ☐

ENVOI A L'IMPRIMEUR      RETOUR A L'ÉDITEUR



131 - Tchokwe - Pwiti (Kwango) - Zaire

stern - verziert worden sind; Lanzen, deren Tiesspitzen ausgehöhlte Rillen oder Gravierungen aufweisen und oft am unteren Ende, wo sie in den Stiel gesteckt werden, Widerhaken haben, oder deren Schaft mit einem feinen Geflecht aus Kupferfäden überzogen ist, das verschiedene Motive bildet (Schilder) - Gegenstände dieser Art zeugen immerhin von der Sorgfalt, mit der die Schwarzen ihre Angriffswaffen herstellen können.

Das gleiche gilt für die zur Verteidigung bestimmten Ausrüstungsstücke, also unterschiedlich geformte Helme - oft bestehen sie aus einer Kappe aus Korbgewebe, die manchmal Tierhäute trägt und mit Kautschukstreifen besetzt ist -, dergleichen Schilde, von denen es in Ostafrika bemerkenswerte

132 - Tchokwe - Pwiti (Kwango) - Zaire

Die Prunklanze der Tschokwe wird in der legendären von André Malraux herausgegebenen Reihe *L'Univers des formes* im Band *Afrique noire* aus dem Zusammenhang gerissen abgebildet. Unter dem kritischen Kontrollblick von André Malraux gibt der Grafiker Roger Parry die Anweisungen für eine eigentliche Ästhetisierung des Objektes: Retuschen, Schatten und Sockel werden entfernt, der skulptural akzentuierte Teil der Lanze aus unterschiedlichen Sichten fotografiert, zuletzt die ästhetisch wirksamste Sicht ausgewählt.<sup>3</sup>

3 Vgl. Michel Leiris/Jacqueline Delange, *Afrique noire*, a.a.O., S. 156.

Abbildungen S. 3/12/13: Courtesy und Copyright Éditions Gallimard, Paris.







maybe we're here to forget  
maybe to remember what it feels like to feel alive  
para dejar de sentirse gris  
para dejar de sentirse carne











# Subtitled – Chinas „Urban Generation“

## 20 Solveig Klæßen

Am 17. Dezember 2017 wurde der chinesische Künstler Hua Yong kurzzeitig verhaftet. Über Wochen hatte er mit seinem Handy die Vertreibung von Hunderttausenden Wanderarbeiter\*innen aus den alten Stadtvierteln Pekings gefilmt und ins Netz gestellt. In seiner letzten Botschaft auf Youtube wandte er sich mit den Worten an seine Tochter: „Ich tue das, weil ich ein Land will, in dem man sich traut, im hellen Licht der Sonne und auf offener Straße die Wahrheit zu sagen.“ Diese Begebenheit bringt mich zu Interviews zurück, die ich Jahre zuvor mit einer Gruppe unabhängiger chinesischer Filmemacher\*innen geführt hatte. Ihre Aussagen und Haltungen haben auch heute, in Zeiten von Willkür, Verhaftungen und Zensur, noch höchste Relevanz.

2002 trafen mehrere unabhängige chinesische Filmemacher – darunter Wang Xiaoshuai, Wang Chao und Liu Hao – anlässlich der Veröffentlichung des Buchs *Wode sheyingji bu sahuang* (Meine Kamera lügt nicht)<sup>1</sup> an Pekings renommiertester Universität, der Beida, zusammen. Sie diskutierten Budgets, Arbeitsmethoden und Besonderheiten unabhängigen Filmschaffens in China.

Alle arbeiteten ohne Drehgenehmigung, mit kleinen Budgets, filmten an Originalschauplätzen, mit Laien und setzten ihre oftmals sehr kritische Sicht auf den gewaltigen Umbruch im Land und dessen Auswirkung auf das Individuum filmisch um. Was waren ihre Haltungen, Hoffnungen und Absichten?

Als sogenannte „sechste Generation“<sup>2</sup> chinesischer Filmemacher\*innen suchten sie authentische Geschichten in der Gegenwart – im Gegensatz zur vorangegangenen „fünften Generation“, deren Filme meist in der präkommunistischen Vergangenheit spielten und Novellen zur Grundlage hatten. Die Filme der „sechsten Generation“ hingegen sind geprägt von eigenen Erfahrungen der Filmemacher\*innen, wie ihrer Kindheit in der Kulturrevolution oder dem Jahr 1989, als die Euphorie der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Öffnung Chinas mit dem Massaker auf dem Tian’anmen-Platz ein jähes Ende fand. Mit einer fast dokumentarischen Unmittelbarkeit machten sie Geschichte gegenwärtig und wurden so zu Chronisten enormer gesellschaftlicher Umbrüche. So suchten Filmemacher wie Jia Zhangke,

1 Cheng Qinsong, Huang Hu: *Wode sheyingji bu sahuang – Xianfeng dianying ren dang’an*, Peking 2002.

2 Die chinesische Filmgeschichte wird als Folge von „Generationen“ von Filmemacher\*innen eingeteilt. Von 1905 bis heute rechnet man sechs Generationen, die sich formal, politisch und inhaltlich unterscheiden.



Wang Xuaoshuai oder Zhang Yuan nach ihrem Studium an der Pekinger Filmakademie zu Beginn der 1990er-Jahre neue, alternative Wege, um ihre Filme auch außerhalb des staatlichen Studiosystems und der Zensur produzieren zu können. Sie fanden zunehmend private Geldgeber und – nach ihrem Erfolg auf westlichen Filmfestivals – auch Finanzierungen im Ausland.

Dank neuer, kostengünstiger Produktionsmittel (Hi-8, DV) konnten Filme auch ohne Filmstudium gedreht und fertiggestellt werden (DV-Revolution), nur konnten sie in China nicht offiziell vorgeführt werden. In einem Land, in dem eine strenge Zensur herrscht und keine Redefreiheit existiert, werden seit den 1990er-Jahren unabhängige chinesische Filme nur in kleinen Filmbars oder auf alternativen Filmfestivals vorgeführt. Außerdem werden die Filme von Straßenhändlern als Raubkopien vertrieben und so einem breiten, jungen, eher städtischen Publikum zugänglich gemacht.

Bis heute haben sich diese Bedingungen kaum verbessert. Anstelle und zusätzlich zur Ideologisierung von Kunst ist deren Kommerzialisierung getreten. Der Zugang zur Distribution ist durch die Internetzensur und kommerzielle Marktaspekte immer noch sehr limitiert. Die folgende Untertitel-Montage beschreibt daher einen noch bestehenden Zustand der Marginalisierung, ist aber vor allem eine Momentaufnahme dieser Umbruchzeit.





In 1988 I started to film  
"Bumming in Beijing".

At that time I was not very sure about  
what documentary film was.

Shooting for TV was very unpleasant  
for me.

I felt it was not very satisfying.  
Someone above arranged everything.

**The people you filmed had to have  
a glowing identity,**

they had to be role models, or be  
standard people from working units.

I had no registration card for Beijing  
and no working unit at that time.

My friends were in the same situation.  
They had come to Beijing

because they liked art, or they had  
studied in Beijing and had stayed on.

I really wanted to film  
this kind of people,

but they were not  
the ideal characters for TV.

What they do gives young people no  
direction, they even mislead them.

In the film I talked to friends: they  
painted, practiced stage plays  
or did exhibitions.

More and more people did that.  
That was before beginning of 1989.

At that time, I filmed 10–20 hours,  
until 89.

Around April, students went  
on the streets to demonstrate, until  
the protests stopped early June.

**Then Beijing experienced  
the biggest incident ever.**

We were all very concerned.

The people I filmed also went  
to watch and discussed it.

We were caught up in a big wave  
and didn't decide what to do.

**We were all observers of this incident.**

**Wu Wenguang, filmmaker**

At that time, we were very  
disappointed.  
We did not know what to do.

So I thought: Fuck it!  
I'll just make a film on my own.

It should be possible, but how?  
I called a lot of friends and told them:

We can't go on like that.  
We are all still young.

**We have to do our own thing.  
We can't film for the studios.**

That's not interesting.  
Sure, film is an industry. But it

**is also very individual, very private.  
You express your own thoughts.**

So we decided not to wait any longer.  
Either I would write a script myself or,

if I didn't have one,  
find some friends to help.

I guess, first we did not know  
what we were going to do.

So we just started to work.  
We went to Baoding

to persuade the film factory.  
They had produced films before,

but their material was too bad.  
We told them we were from the

Film Academy and wanted to make  
a film. And that we wanted to use  
Chinese film

to promote the Chinese film industry.  
They were very happy.

They said, they did not have enough  
film. In the past they had produced

a lot of film, but now they just  
produced film for still cameras.

They cut the roll into pieces.

I told them not to cut it up next time  
so that we could use it for our film.

They agreed.

**We are people with independent ideas.**

This is the basic attitude concerning  
our creative work.

**We want to express our desires  
from an independent point of view.**

But the guiding principle for  
current Chinese culture and film

is to avoid individual attitudes.  
You'd better think like everyone else.

Or like certain people who think  
that you have to think in a certain way.

That is what I don't agree with.



**What we want to express is  
what we think, not what they think.**

**Wang Xiaoshuai, filmmaker**

The 6th Generation Directors talk  
mostly about their own love and view  
on death,

they talk about their personal stories.  
The 5th Generation Directors talk

about their fathers' stories, legends,  
and fictional stories of other people.

**The 6th Generation Directors tell  
about their own lives.**

Wang Xiaoshuai, Lou Ye  
and Zhang Yuan had just graduated

from Beijing Film Academy.  
In 1989, following the Tian'anmen

Incident, it was hard to get an  
assigned job at a film studio.

They had to wait for one year.  
Lou Ye was assigned to Shanghai TV.

Wang Xiaoshuai was assigned  
to Fujian Studios.



<p>Zhang Yuan to Bayi Studios, but he never worked there.</p> <p>They could not work for one year. This group of directors were very unlucky.</p> <p><b>They did not have the chance to make films.</b></p> <p><b>But they had studied film. Their dream and profession was film.</b></p> <p><b>Cheng Qingsong, film critic</b></p>	<p><b>Some of them became aware that they had to face reality.</b></p> <p>Some wanted to go abroad, some were sent to government units to work at factories, even if they didn't want to.</p> <p>It's about how they faced reality, how they chose to live their lives.</p> <p>The film is about their situation during this winter.</p> <p><b>I was wondering what affected them most deeply in their psychological world.</b></p> <p>When I started thinking about it, I discovered that it was impossible to avoid writing about Tian'anmen. I know it's a very sensitive topic, so in the beginning I didn't even dare to think about it.</p> <p>But if you don't tackle it, then you will never understand the characters' inner world.</p> <p><b>It would seem as if they had chosen to carelessly give up their former ideals, responsibility for society and their spiritual world.</b></p> <p><b>Emily Tang, filmmaker</b></p>	<p><b>Class is fractured, gender is fractured, and society is fractured.</b></p> <p>It seems as if sometimes you become speechless.</p> <p><b>Dai Jinhua, film professor, Beida</b></p>
<p>In 1989, we just had graduated from the Film Academy.</p> <p>I can say that this was the hardest time concerning my ideas.</p> <p>In those days, I prepared my first film "Mama".</p> <p>I am not a politician and I don't understand, and I am not interested in politics.</p> <p>I put my hardships and my thoughts and feelings into filming.</p> <p><b>For our generation the start of this change began around 1989/90.</b></p> <p>Many people decided to go abroad, do business or stay in China.</p> <p><b>They made their decision in this period of time.</b></p> <p><b>Zhang Yuan, filmmaker</b></p>	<p>They just wanted to make their own movies. They wanted to express their own lives.</p> <p>At that time, especially starting with Jia Zhangke's "Xiao Wu" in 1996, the number of China's real independent film productions increased rapidly.</p> <p><b>Everyone understood that if you are a director, you have to film with a very honest attitude.</b></p> <p><b>Cheng Qingsong, film critic</b></p>	<p>If a country is separated from the rest of the world, it gets crazy. Like a form of madness. It was hyper active for many years.</p> <p>China suddenly had contact with the outside world, and Western culture forcefully entered China.</p> <p>Modern ideas about science, life and economy attacked Chinese traditional culture. This process was painful for China.</p> <p><b>You had to master 100 years of Western civilization in five years.</b></p> <p>But you also needed to adjust to the accompanying moral value system.</p> <p>Chinese had to adjust to it in a few years' time.</p> <p>That has been very agonizing. So what did the Chinese experience?</p> <p>In the beginning extreme anger, rebellion and struggle.</p> <p>Then a period of compromise, helplessness, and up to now they completely accepted it. They don't rebel anymore.</p> <p>They completely accepted the Western value system.</p> <p><b>But this brings along a problem. Their spirit is shattered.</b></p> <p>When I look at the spirit of Chinese people, it resembles a pile of smashed pieces. Nothing whole is left. We can't find a complete spirit anymore. They are all pieced together.</p> <p>For my first film I chose women as the voice because they are</p>

*the representatives of change in China.*

*Their situation reflects the values of this country and the change of moral attitudes.*

*The person in "Lunar Eclipse" is a typical urban woman*

*going through a process of change. She is successful and leads a good life.*

*She is a very stable person. You could say*

*she has a favorable situation.*

*So what can a person like that encounter?*

*Which experiences could she meet with?*

*Or let me put it like this:*

*Every life has energy and fantasy at the beginning.*

*Life is breaking away step-by-step — freedom.*

*But as you mature, society fixes you in one place.*

*Until you have no strength left to fight. You develop a fixed identity.*

**Wang Quan'an, filmmaker**

***Nearly all young directors enter the film world through independent film.***

*But with this mode of production they have no way at all*

*to enter the Chinese film market.*

*The only ones who can make commercial films are older directors.*

*There's no chance for younger directors. Young directors have no chance*

*to make propaganda films nor commercial films.*

***Independent directors are very powerless.***

**Dai Jinhua, film professor, Beida**

*I was born in a very remote and isolated little town in inner China.*

*We were very poor, and cinema was very remote to me.*

*I am not talking about making a film; even seeing a film was nearly impossible.*

***Under these circumstances I never thought of becoming a director.***

*I thought, this is too far removed from me, nothing like that*

*would happen in my lifetime. But even in this environment*

*I had the desire to express myself. There were a lot of things to talk about,*

*so many changes which I wanted to express, like people's changes*

*and their state of mind.*

*A lot of people say my films look like documentaries.*

*That is why finding a location is very important for me.*

*It is like getting to know a person. When I first entered,*

*for example, this bathhouse, the bathhouse in "Xiao Wu",*

*it is like rejoining an old friend who I have been separated from.*

*When I was a child, this bathhouse was the only one in our small town.*

*We all bathed there. Afterwards every family started*

*to have their own shower, and no one went to bathhouses any more.*

*But I needed one for my film. When I went in, I had the feeling that*

*I was meeting a very good friend again, one whom I had been separated from for a long time.*

*Those beds, those sheets, those wooden sandals were all*

*very familiar to me. But there were also things I was not familiar with.*

*The broken wall seemed so very old. I had not seen it for a long time,*

*and time had changed it. It was like seeing a person*

*and realizing that she has wrinkles. Seeing a formerly very cheerful*

*person again who turned melancholic. The bathhouse was like that.*

*It had been very cheerful, a lot of kids had played there.*

*But when I saw it again it had become desolate.*

*When I stand in this space there is a lot of imagination.*

*This imagination gives me a feeling of excitement.*

*When you stand in such a real space and think about your film,*

*you know immediately how to film it.*

**Jia Zhangke, filmmaker**

*From the start he unconsciously addressed his films to the lower classes*

*of Chinese society.*

***He used "nobodies" to describe the change in China and his personal experiences.***

*I think he opened up new horizons.*

**Dai Jinhua, film professor, Beida**

*No matter what kind of film, I like to establish a very natural situation.*

*In the process of entering film, of finding my own way of filming,*

*film's timeliness was like a key for me. I want to capture time through film.*

*Therefore, I took time as a point of departure to find my own style.*

***Timeliness is a key for me.***

*Leaving my home was very important for me, it was a huge change for me.*

*I always lived in this environment, in Shanxi, in these surroundings.*

*I think if you are too familiar with a place,*

*it becomes impossible for you to observe it.*

*A lot of people and events don't move you emotionally any more.*

*But by leaving my birthplace I found out that distance is very interesting.*

*When I came from Taiyuan to Beijing, I had to travel 14 hours by train*

*while the train is running through the mountains at night.*

*I attended university, and people and events were very different.*

*During this process I began to reflect on my life.*

*A lot of issues became clearer, a lot of blurred feelings suddenly made sense,*

*things that did not touch me before suddenly did.*

*You start thinking that home is calling you.*

*Chinese families are very stable units, especially in the northern villages.*

*I realized that there were many troubles. Problems between friends, between siblings,*

*between children and their parents.*

*The old traditional ways of human relationships had changed.*

***The whole society got – you can call it – excited, jittery or unregulated.***

*This environment surprised me and excited me.*

***You really have to point your camera to such an era.***

**Jia Zhangke, filmmaker**



*I live in this neighborhood. I chose this place because I understand*

*the people and their relationships. And another reason is: it is cheap,*

*authentic and I don't have to pay. This is an important reason.*

*My life is like that: I sleep until noon. Then I get up.*

*I can't see daylight in here, so I never know what time it is.*

*I always think it is 6 or 7 in the morning, but it is already 12.*

*I get up, brush my teeth and wash my face and eat upstairs in the restaurant.*

*At 5 or 6 p.m. I eat again.*

*Then I come downstairs, switch on the computer,*

*read e-mails from friends, listen to music,*

*write e-mails. After that I start writing stuff.*

*Shooting this film we had to save money*

*because we didn't have any. That is why all our sets are on location.*

*The outcome of "Chenmo and Meiting" is very true to life.*

*During filming the people from the local council came.*

*They asked me what I was doing here. We said we are doing our homework.*

*I went to our neighborhood committee. The old man is a friend of mine.*

*He helped me and introduced me to the relevant department.*

*Then everything was fine. My neighbor here is a "Miss" (prostitute).*

*I think that this is a more respectful way*

*of addressing them. Yesterday her boyfriend,*

*or husband or whoever came. He was cooking for her.*

*But normally she has contact with all kinds of men.*

*She is also human. That is her work. You also can understand her.*

*In the side wing there are construction workers.*

*They are dependent on their boss. They eat simple noodles.*

*There are waitresses from the bowling alley,*

*from restaurants, all kinds of people.*

***I am in the middle of it all. This is nutrition for my life and for my writing.***

*I would not be able to imagine that. This is my life.*

*Chenmo is the name of the male character and Meiting the name of the female.*

*Chenmo sells flowers here at Jishuitan Bridge,*

*Meiting works as an assistant in a hair studio,*

*which is very popular in China now. Both of them — because of all kind*

*of life's misfortunes —*

*have never experienced love or let's say they lacked love.*

***This love doesn't necessarily mean sex. This is a very helpless kind of choice.***

*Or, in other words, it is a very beautiful but bitter choice. Very bitter.*

*Two people far removed from the outside world.*

*Two people in a little room. On Mondays, Wednesdays and Fridays*

*he is acting as her father, and on Tuesdays, Thursdays and Saturdays*

*she acting as his mother. You say, isn't that bitter?*

*But society even doesn't give them this opportunity at the end.*

*It throws them back into real life.*

*I experienced loneliness as a member of the lower class,*

***I came out from a neighborhood factory to Beijing. My parents are workers too.***

*I still have big hope for China. I have not completely lost hope.*

*I was desperate; and at the end I overcame despair.*

*It doesn't matter if your life is hard. As long as you find something you like.*



*In order to make a film you speak out, you put up with a lot,*

*why would you mind living in a place like this? But I believe there will be a day,*

*maybe the end of this year, when I will walk out of the underground*

*to live above the ground. It is the same with underground films;*

***I will climb up to the surface like the underground film.***

**Liu Hao, filmmaker**

*I worked under the most backward conditions*

***because we lacked film material.***

*I was the soundman. I always kept recording the sound.*

*We were only filming for a very short time.*

*The camera stopped but I kept recording the sound.*

*Therefore, I just have 30 minutes of film, but a 50-minute movie.*

***In China, wind is very meaningful. It has its own history.***

*From the beginning of early poetry until today.*

*Wind seems as if it were a sign of authoritarian power.*

*Like the wind in the poem "General Mood of the Nation".*

*We say "the wind of fashion", "the wind of change". All kinds of winds.*

*Wind represents different meanings. It is a powerful thing.*

*In Beijing these things seem to be fiercer.*

*In one sense I think that there is a strong wind in Beijing.*

*But Beijing has a lot of different winds. It is the place with the most winds.*

*I was born in 1975 in Urumqi. My parents are from Nanjing.*

*They went to Xinjiang with my grandfather to build up Xinjiang.*

*This was a state policy decision. I spent most of my youth there.*

*Afterwards I came to Beijing. My parents work in the oil industry.*

*My mother is an accountant, and my father works in the sales department.*

*They have nothing to do with film. They think it is a bit funny that I like that.*

*When I was twelve years, I started writing poems.*

*I was pretty wild as a teenager, did not study well.*

*I was smoking. I was always together with older friends.*

*In Xinjiang, life is wild. You smoke, fight and drink.*

*But there was one thing that distinguished me.*

*I was writing poems. One day I was smoking at home.*

*My parents couldn't stand it anymore.*

*They said, you'd better rent your own room and write your poems there.*

*I was a Rock fan and wrote lyrics. That's how I lived.*

*My friends were all truck drivers, because they worked in a transport unit.*

*They were transporting oil. Life in Xinjiang was monotonous.*

*I was unsatisfied. I thought Xinjiang was not enough*

*for me, so I went to Beijing.*

*I have a very mysterious feeling about things.*



*These mysterious feelings generate in the idea that I want to discover life's cracks.*

*I think this is great. To look for the cracks in your life.*

*When you think, you find out that all things have cracks.*

***Life is made out of cracks.***

*When it comes to death, it is not possible to ask questions anymore.*

*Life is not as it seems, an even and smooth thing, without a crack.*

***I am looking for its cracks and sneak into them to think a bit why it is like that after all.***

**Ju Anqi, filmmaker**

*The earliest meeting places for Chinese homosexuals*

*were public places like parks.*

*The parks were the periphery and their public toilets their center.*



These were the earliest meeting points.

You went there  
to get to know someone there,

either through eye contact or by  
taking out your dick and shaking it.

And if the targeted object were  
interested, he would come over.

It was a way to find a sexual partner.  
Some even found their life partner  
there.

Now public toilets are not so important  
anymore for the homosexual culture.

If you find someone there,  
you can go home with him.

You don't have to solve it in  
the toilet. That is the situation now.

Society has opened up a little bit.  
The economic situation has improved.

A lot of people have their own home  
or enough money to rent a hotel room.

Now it is more like that. We call it  
fishing.  
These places are called fishponds.

**There are four kinds of fishponds:  
bars, public toilets, public parks and  
saunas.**

You can fish there.  
A bar in Beijing is called "Queer Fish  
Bar",

where you can find money boys.

In China, gays fall under  
a special law which is called  
"Crime of Indecency Law".

Before 1997, this law was concerned  
with all kinds of sexual relations  
between men and men and women  
and women.

The Chinese police used this law  
to punish gays, arrest and fine them.

On April 20th, 2000, there was  
a new ordinance implemented

**which separated homosexuality  
from mental disorders.**

It was not considered  
a disease anymore.

This was April last year.

Nowadays, if homosexuals are  
discriminated against or rejected,

this is based on a moral consideration.  
This is the situation of gays in China.

Gay film faces the same situation.  
It has been banned.

**Not one film about gays has been  
shown in Chinese cinemas.**

I am filming my third feature film now.  
It is about "money boys" in Beijing.

I use a very loose narrative structure.  
It is not all real.

**I will mix documentary with fiction.  
I opened that window by myself.**

I created my own space.  
It is not like as if society opened up

and said: We give you more freedom,  
more chances to fulfill your dreams.

I don't think society has changed that  
much. There is no essential change.

I don't understand much about the  
West, but I guess in every corner

of human society, people have to push  
their windows open by themselves.

In the Chinese environment, it might  
take you more effort to create the  
space.

In other environments, it is maybe  
more relaxed. You push a bit and it  
opens.

In China, you have to push for a long  
time and very hard till it opens.

That might be the difference.

**But it is important to have an  
awareness of opening doors, in the  
past and now.**

**These independent filmmakers have  
the strongest awareness of opening  
windows.**

At the start of independent filmmaking  
in the early nineties,

they had very strong conflict  
with the system, so it looked as if

they were very political.  
They were easily assumed to be  
political.

I think this political standpoint still  
exists.  
It still has not been extinguished.

This opposition and this antagonistic  
standpoint between the system and  
underground film still exist.  
You still can't show underground films

or make them, and you still can't  
process film.  
There is no change in this situation.

**You can't say society has opened up,  
diversified, or given us more chances.**

No, it is not like that.

Cui Zi'en, filmmaker

The Chinese censorship system has  
become more absurd from 1993.



You can't say it's stricter or more  
relaxed  
because it doesn't have a standard

from which it can be measured.  
It just expresses the feelings

of a group of people,  
the feelings of some powerful  
bureaucrats.

I am just guessing because I don't  
know or understand them.

A decisive factor is, if they feel  
their own position is threatened or not.

They are afraid of the idea  
that some films might

endanger their own position,  
their safety, their power and benefits.

**This has created a censorship system  
with factors that are unpredictable.**

A lot of overseas friends believe  
that this system is connected to the  
centralized state power and ideology.

*In some aspects this is true,*

*but since 1993 a lot of films  
did not have a lot to do with ideology.*

*They have nothing to do with ideology.  
If a director makes a film explicitly*

*challenging or criticizing ideology,  
he would never try to hand it in*

*to the censorship bureau.*

***The films handed in have already  
undergone self-censorship.***

**Dai Jinhua, film professor, Beida**

*After finishing the script you have to  
give it to the censorship bureau.*

*You can contact the script censors  
directly.*

*After they read it they give you a time  
limit, in a month they give you an  
answer.*

*Then you just have to wait for a month.  
But the reply can be that you are*

*not allowed to make your film,  
or that the ten people who read*

*your script have 100 objections.*

*But this is a work of art and not a  
commercial article.*

*"Change it here, I don't like that part."  
I am not repairing a house. This is my  
art.*

***I don't want them to change it that  
way. It is nothing anymore. I am  
afraid of that.***

*Before 1995, I was a news presenter.*

*But in China there is no real news.  
I was living like a puppet.*

*I said what the government  
wanted me to say.*

*I could not have my own opinion.  
I did not want to continue like that, so  
I quit.*

*I started doing documentaries.  
"Fish and Elephant" is my first feature  
film.*

***If you look at China's progress,  
look at Chinese women.***

*The role of women in thousands  
of years of Chinese history is very  
interesting.*

*In the beginning there was matriarchy.  
Women played a very strong role then.*

*Men had to obey them,  
and they could have many husbands.*

*With the development of civilization  
women became weaker and were  
abused.*

***Today women are discriminated  
against.***

*I wanted to make a film about  
the relationship between women*

*and society and family.  
Nowadays you can date freely,  
although there is still a "match-  
maker".*

*You have to find someone else:  
"Tell him that I like him."*

*You can't say it directly to him.  
And the person in-between has to ask  
me*

*if I want to meet the other person.*

*It is still very much like that,  
especially in the countryside.*

*In the villages there are still very  
few people who date freely.*

*In the city it is much better.  
You can meet whoever you like  
and tell him that you love him,*

*but in the countryside  
it is still not possible.*

***I think there are many gays in the  
countryside.***

*Nobody has found out about them  
because they are all married.*

*There is no way for them to fulfill their  
wishes. They can't openly say:  
I am a girl and like girls  
or I am a boy and like boys.*

*It is impossible in the village.  
I know about one couple.*

*They were together secretly.  
The mother found out about them,*

*and all the people from the village  
surrounded their house.*

*They nearly killed them.  
They thought they were monsters.*

*That is very tragic in China.  
They think you are not normal*

*and that they should get rid of you.  
This is the situation.*

*Marriage in China is based on  
a history of thousands of years.*

*It is very stable.  
After the Reform Policy*

*everybody discovered  
how splendid the world is!*

***China's divorce rate is very high now,  
especially in the cities.***

*It has gone from 10% to around 50%.  
Everyone is getting a divorce.*

*Before, in China, for a greeting  
you asked: Have you eaten?*

*Now you ask: Are you divorced?*

**Li Yu, filmmaker**

Sämtliche Interviews wurden für den  
Dokumentarfilm *My camera doesn't  
lie* von Solveig Kläßen und Katharina  
Schneider-Roos 2002/2003 in Peking  
geführt.

Erwähnte Filme:

Wu Wenguang: *Bumming in Beijing*,  
70 Min., China, 1990  
Wang Xiaoshuai: *Beijing Bicycle*,  
109 Min., China/Taiwan, 2001  
Zhang Yuan: *East Palace, West Palace*,  
90 Min., China/Frankreich, 1996  
Emily Tang: *Conjugation*, 97 Min.,  
China, 2001  
Wang Quan'an: *Lunar Eclipse*, 95 Min.,  
China, 1999  
Jia Zhangke: *Xiao Wu*, 111 Min., China,  
1996  
Liu Hao: *Chenmo and Meiting*, 78 Min.,  
China/Deutschland, 2002  
Ju Anqi: *There's a strong wind in  
Beijing*, 48 Min., China, 1999  
Cui Zi'en: *Men and Women*, 89 Min.,  
China, 1999 (Script)  
Li Yu: *Fish and Elephant*, 106 Min.,  
China, 2000

# On Bifurcations, Combinatorial Thinking and Space Production

## Writings from TELEFANTE Performances

### Luis Negrón van Grieken

29

Since 2005 I have worked in collaboration with the Colombian artist Juan Orozco, under the moniker *TELEFANTE*, exploring improvisation and the speculative in medial spectacles, through the language of live cinema, by appropriating a kind of (new) media archaeology.

*The following lines are a recreation of texts written on site during three audio-visual improvisations in Tokyo, Seoul and Kuala Lumpur, between the 13th and 27th of February 2018,<sup>1</sup> creating a collage of thoughts around the gesture of improvisation, mediation, the speculative unknown and imagination:*



I would like to invite you to dive

<sup>1</sup> These concerts consisted of improvisational encounters between visual artists and musicians, creating a kind of conversation in sound and moving images. It was part of a project called *Unstumm*, which I was invited to participate in by Nicola Hein and Claudia Schmitz.



When I draw, I see the outlines of things. This addresses the question that Gregory Bateson's daughter asks in one of his so-called metalogues in *Steps to an Ecology of Mind*: **Why Do Things Have Outlines?**

As we might remember, her father (Mr Bateson) answers with a further question:

*"Do they? (...) Well, what about other sorts of things—a flock of sheep? Or a conversation? Do they have outlines?"*

## 30 *Shadows*

According to the myth about the origin of drawing, a Corinthian girl drew the outlines of the shadow of the man she loved before he went off to war, in order to not forget him. The tracing of a shadow was the birth of drawing, also giving the shadow the quality of a *memory-producer*. Do you see the contours of this conversation? These outlines are still blurred. Now.

We imagine an architecture by using the outlines of this conversation: there are corridors and rooms, stairs and ladders producing a mesh of places. We link spaces to sounds, to words, phrases and movements. We walk through this maze of spaces and store and recall things by crossing them.

We now build a so-called *Theatre of Memory*.<sup>2</sup> As a discursive architecture of the soul.<sup>3</sup> We imagine Giordano Bruno (**the first ghost**) walking through all these halls, remembering phrases, sounds and ideas. His wisdom, accumulated over years, creating a palace with impossible combinations of knowledge.

We imagine ourselves inside this place, chasing Bruno's ghost.

**There are bifurcations everywhere.**

Right Leibniz: *Dissertatio Ars Combinatoria*.

Right Johannes W. Ritter: *Physik als Kunst*.

I resonate with the combinatorial thinking of Ramon Lull (**the second ghost**) and create infinitesimal states of a possible combinatorial machine.

Now... Let's contemplate.



<sup>2</sup> See Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London: Routledge & K. Paul, 1999 (first published 1966).

<sup>3</sup> See Giordano Bruno, *Las sombras de las ideas* (*De umbris idearum*), Madrid: Siruela, 2009, pp. 9–18.



## Umbris Idearum

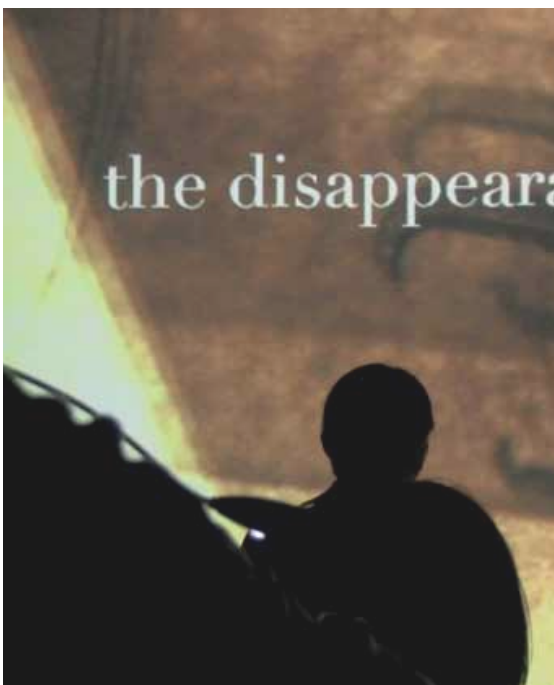
We cross his soul and our soul.

With uncertainty.

The force of the imaginary, as Italo Calvino would say—

We project, Imagine.

I would like to invite you to dive into an empty space. Could you imagine yourself immersed in that space, almost bodiless, confronting the nothingness?



## Negation as reduction

We could imagine this room, with no light and... therefore no shadows.

Let's think about this empty space by imagining its borders and its qualities. There is no chance of seeing anything, neither the borders between light and dark nor the contours of any objects projected onto the walls in Plato's cave.

With this darkness

no production of knowledge exists,

but also no possibility of controlling other people's minds

with representations and re-combinations of false knowledge production.

The history of seeing,

the development of objectivity,

all of these from the allegory of Plato's cave.

Let's begin with the framing, delimiting the image,

implicating the unknown known,

the known unknown,

the disappearance of the body.

The ghosts of desire are called by these borders,

activating the motor of affect: **fear, desire, love, revenge.**

the disappearance of the body.

This is a kind of radiology of film culture by using video's well-known resources of repetition, interference and accumulation.

We are still in this empty space.  
Which is now in this potential universe,  
which is probably another word  
for maybe.  
A space of (im)possible states.  
This is like a draft  
that becomes the final project,  
this is a daydream.  
I am freely letting uncertainty  
become the now.

Like a friend of mine said recently:

## 32 *Uncertainty*

is my girlfriend.  
I am displaying the mask of filmmaking,  
I am showing the skeleton  
of a possible image production.  
I am pointing into  
the fragility of human perception.  
This is the poetics of failure,  
but also the poetics of precision.  
Making the invisible visible,  
like the spiritual exercise  
of finding the divine  
in the unknown fields of science.

## *Knowledge production by chance*

Has this conversation had an outline? YES—but we cannot see it yet ... because this conversation isn't finished. You cannot ever see it while you're in the middle of it.

Because if you could see it, we would be predictable—like the machine. Then it doesn't matter whether we're clear or not. Because we cannot do anything about it.

*The Aleph, The Garden of Forking Paths.* Don Quixote will never be written again. Even if we repeat it word for word. Right, Borges?

*On the Shadow of Ideas*—a key work in the

tradition of the art of memory. In the 16th century it proposed a philosophy that unites the combinatorial aspect of knowledge (attached to the tradition of Ramon Lull's approach almost 800 years ago) with the force of the imaginary, thus combining determinism with the unknown, as the unpredictable of the cosmos, the soul with its relation to knowledge.

Do conversations have outlines?

대화에 윤곽이 있습니까?

Everything we try to draw together is blurred. Is a conversation not just another huge abyss? We are always storing and recalling

memories

conversations

walks

Always getting lost.

stop

중지

## *Teologi Electrici*

We might think into the time  
of the first explanations of electricity.

Heinrich Hertz

accidentally induced electromagnetic waves  
40 years after Maxwell's amazingly simple but  
incomprehensible equations, with rotating  
vectorial fields and integrals that represent the  
energy as surfaces.

Some people said at the time that it would be  
easier to imagine an invisible angel than to  
imagine an electromagnetic field.

**An Invisible Angel**, what a beautiful idea. An  
imaginary solution par excellence.

I can't even imagine an angel

나는 천사를 상상조차 할 수 없다.

An Invisible Angel, what a beautiful idea.

An imaginary solution par excellence.

That science of the imaginary solutions that  
rules in a parallel universe of singularities.



### *The Pataphysics.*

There are no exceptions, because everything is singular.

Even that box from Move 3000 you see in front of you, sponsored by euromovers.de, is the result of an imaginary solution.

너 앞에서 본 상자조차.

이동 3000에서,

euromovers.de에서 후원

상상의 해결책의 결과입니다.

It is called **TELEFANTE**—which is driven by the magic moment of **now**.

그것은 TELEFANTE라고 불린다.

지금의 마법의 순간에 이끌려

Doing live cinema is dealing with this search for singularities. Doing live cinema is to flirt with a conversation, and with the abyss. It is a quest for the phantom, the apparition, the “spectre” of uncertainty.

In this sense, live cinema means a phantasmagorical confrontation with the other

accumulate and disguise to displace the thinking.

TELEFANTE is thinking,

TELEFANTE는 생각하고 있습니다.

but with a smile in your face.

그러나 당신의 얼굴에 미소를 지으며.

\*

Has this conversation had an outline?

33









# Happy Mapping

## 36 Tobias Hartmann

Wieder einmal brüte ich über der Frage, wie Parameter zur Klangmanipulation, insbesondere in Echtzeit während einer Live-Performance, optimal handhabbar verändert werden können. Die Arbeit an meinem aktuellen Live Sampling Setup für eine Pause unterbrechend, folge ich auf Youtube den erstbesten Videovorschlägen.<sup>1</sup> Ich werde überrascht und bin verblüfft:

Reisen Astronauten mit einer Sojus ins All, liegen in der Kapsel kleine Stöckchen bereit. Festgeschnallt in ihren Sitzen, ist es der Crew während des Starts und der Wiedereintrittsphase nur mit Hilfe dieser unscheinbaren Instrumente möglich, die notwendigen Schalter und Taster zur Flugsteuerung auf dem Control Panel zu bedienen.<sup>2</sup>

Eines der letzten Interfaces, für dessen Bedienung ich eine simple Verlängerung des Zeigefingers für

unabdingbar gehalten hätte, ist das Control Panel im Cockpit einer bemannten Rakete! Wie kommt es, dass sich ein derart puristisches Werkzeug in der Raumfahrt bewährt hat?

Wenn man also nur mit einem Stöckchen und einer Auswahl an Eingabetastern die Steuerdaten für jede neue Flugphase zuverlässig in den Bordcomputer eines Raumschiffs eingeben kann, ist es dann nicht auch möglich, mit nur einem Eingabeinstrument und einer Auswahl an Parametern ein elektronisches (Musik-)Instrument live optimal bedienen zu können? Ich beschließe, das Sojus-Setting auf ein Instrument zu übertragen.<sup>3</sup> Die Parameteränderungen sollen hier ebenfalls vorab festgelegt werden – analog zur Sojus-Kapsel, wo das gesamte Manöver mit einem einzigen Knopfdruck eingeleitet wird, nachdem die Piloten die Daten für die nächste Flugphase aktualisiert und kontrolliert haben. Entsprechend soll auch am Instrument nur noch ein einzelner Master Controller bedient werden müssen, um die Klangformung in Gang zu setzen und zu steuern.

Dieses Konzept ist im Bereich der Klangsynthese und Klangbearbeitung zwar keine bahnbrechende Innovation,

<sup>1</sup> [https://youtu.be/YfCws6c6\\_Tw](https://youtu.be/YfCws6c6_Tw) und <https://youtu.be/xUZMGxl3Wq4>.

<sup>2</sup> Siehe auch: <http://camilla-corona-sdo.blogspot.de/2012/03/> (zuletzt abgefragt 22.02.2018).

<sup>3</sup> Das Setup: Elektron OCTATRACK Mk1 OS 1.30C (Hardware Sampler) | Sample: Amen Break, Takt 1 und 2 in 32 Slices à 1/16 Note Länge, 4/4 Meter, 68.7 BPM (von: The Winston – Amen, Brother, Metromedia Records 1969, 2'35'') | Controller: optischer Crossfader, lineare Kurve | Elektron-Terminologie des Mapping-Konzepts: Scenes per Pattern & Transition/Morph from Scene A to B.





doch mich interessiert, wie weit sich diese Reduktion innerhalb eines Live Sampling Setups zum Spielen und Bearbeiten von klassischen Drum Breaks ausreizen lässt. Reicht ein Controller überhaupt aus, und wie weit kommt man klanglich am Ende mit nur einem einzelnen Controller?

Im Folgenden beschreibe ich drei Mapping-Konzepte, die sich als besonders effektiv und ertragreich erwiesen haben und sich auf jedes andere Setup sowie Material übertragen lassen.

## Konzept 1:

### One Function / Several Parameters Mapping<sup>4</sup>

Das Mappen mehrerer unterschiedlicher Parameteränderungen auf einen Controller kann dazu genutzt werden, eine einzelne, gezielte (musikalische) Funktion effizienter auszuführen, präziser und variantenreicher zu gestalten oder deren Ansteuerung mittels des Master Controllers so zu formen, dass sie sich zur instrumentalen spielbaren Klangmanipulation qualifiziert.

#### 1.1 Volume Fade Out

Das One-Knob-One-Function-Konzept als Ausgangspunkt verwendend, wird als Mapping-Basis nur ein Parameter (die Lautstärke des Signals) von 100% bis 0% verändert.

#### 1.2 Volume Fade Out + Low Pass Filter

Kombiniert man den Volume Fade Out mit einem sich schließenden Low Pass Filter, werden simultan zur abfallenden Lautstärke auch die hohen Frequenzanteile gedämpft. Der Ver-

lauf des Fades wird dadurch in dessen Obertonstruktur gefärbt und der Regelweg des Controllers signifikant verkürzt.

#### 1.3 Volume Fade Out + Low Pass Filter + Pitch Down (Playback Speed 100% -> 0%)

Durch das Beeinflussen der Playback Speed wird außerdem die Tonhöhe erniedrigt, um zusätzlich die Tonalität des Ausgangsmaterials zu beeinflussen. Von der Simulation eines Tape Stop oder Vinyl Break über die exakte tonale Abstimmung des Fades auf den musikalischen Kontext bis hin zum Stop (Playback Speed = 0% oder Pitch = 0 Hz) qualifiziert sich spätestens dieses Mapping auch zum instrumentalen Spiel mit dem Master Controller.

#### 1.4 Volume Fade Out + Low Pass Filter + Pitch Down + Envelope Shape + Reverb / FX

Ein solches sich auf eine einzelne (musikalische) Funktion fokussieren-des Mapping kann um jeden erdenklichen und technisch realisierbaren Parameter zur Klangmanipulation ergänzt werden. Diese Parameter können entweder die intendierte Funktion deutlich färben oder subtil in Erscheinung treten. Für letzteres ist ein typisches Beispiel das Reduzieren und Vermeiden von Artefakten des Audio Processing durch das Anwenden einer (insbesondere den Attack) glättenden Hüllkurve und/oder das dezente Zumischen zeitbasierter Effekte wie Delay oder Reverb.



<sup>4</sup> Siehe dazu:  
<https://youtu.be/J64zVMIMGVM>.

## Konzept 2:

### Several Functions / Several Parameters Mapping<sup>5</sup>

Ein weiteres Konzept ist das Mapping mehrerer Parameter von prinzipiell unterschiedlichem Sound Processing auf einen Master Controller. Eine Kombination aus vielfältigem Audio Processing (Filter, Envelope Shape, FX etc.) und Sample Playback Manipulation (Playback Position, Retrigger etc.) kann zur extremen Transformation des Ausgangsmaterials führen und beispielsweise die Grenze zwischen Audio Processing und instrumentalspielbarer Klangsynthese auflösen.

**2.1 Playback Position Manipulation**  
Der Loop durchläuft standardmäßig alle Slices des Samples nacheinander. Mit einem ersten Mapping wird die Reihenfolge dieser Slices in Echtzeit veränderbar. Darüber hinaus werden durch ein weiteres Mapping Retrigger aktiviert und deren Länge manipulierbar. So lassen sich zahlreiche rhythmische Variationen mit nur einem Controller spielen.

wiederholt, dass die Repetition nicht mehr als rhythmische Sequenz, sondern als resultierende Tonhöhe wahrgenommen werden kann. Dies ist durch das Retriggern von Ausschnitten aus den einzelnen Sample Slices mit einer Dauer von unter 20ms oder einer entsprechend kurzen Delay-Zeit möglich. Das Signal kann durch Filter Settings, Envelope Shaping, Delay/Retrigger Parameter und anderes Processing zusätzlich gezielt gefärbt und beeinflusst werden.

**2.2 Vom Audio Processing zur Klangsynthese**

Um das primär geräuschhaft-rhythmische Ausgangsmaterial des Amen Break in einem nächsten Schritt in den Bereich der Klangsynthese zu überführen, eignet sich das Konzept der Karplus-Strong-Synthese.<sup>6</sup> Dabei wird (grob gesagt) ein kurzer geräuschhafter Impuls so schnell

<sup>5</sup> Siehe dazu: <https://youtu.be/Wsj7171a-Pk>.

<sup>6</sup> Vgl. Kevin Karplus/ Alex Strong: Digital Synthesis of Plucked-String and Drum Timbres. in: *Computer Music Journal* 7(2) 1983, S. 43–55.



# Konzept 3:

Ein Master Controller steuert mehrere (Sub-)Controller und deren Parameter (Automation & Parameter Mapping)<sup>7</sup>



Ein drittes Konzept führt schließlich eine höhere Ebene in die Controller-Hierarchie ein: Der Master Controller wird verwendet, um verschiedene andere (Sub-)Controller (z.B. LFOs oder Sequencer) zu beeinflussen, die ihrerseits wiederum auf bestimmte Parameter der Klangmanipulation einwirken. Dadurch wird das Controller Setup um eine zeitliche Komponente erweitert, die es ermöglicht, den Master Controller nun auch zum Starten, Stoppen und Verändern von Automationen zu nutzen, während er gleichzeitig weiterhin zum Beeinflussen einzelner Parameter in Echtzeit dient.

## 3.1 (Sub-)Controller Mapping

Die Kontrolle über (Sub-)Controller lässt in einem letzten Schritt das Setup zu einem generativen Sound Tool werden. Der Master Controller steuert in einem einfachen Fall dabei nur die grundlegenden Parameter eines (Sub-)Controllers: beispielsweise die Rate oder Depth eines LFO, der die Playback Position automatisiert. Ergänzt werden kann eine dadurch automatisiert ablaufende rhythmische Variation (für die der Master Controller nun nicht mehr kontinuierlich bewegt werden muss) um jeden technisch möglichen Parameter – bis hin zur völligen Auflösung des ursprünglichen Signals.

## 3.2 Complex Mapping

Reizt man alle drei Konzepte gleichzeitig aus, lassen sich schlussendlich mit einem einzelnen Master Controller und mit einem einzigen Bewegungsablauf gezielte Signalbearbeitungen, bestehend aus mehreren simultanen Parameter-Veränderungen, komplexe Manipulationen zwischen Variation des Originalsignals und Klangsynthese auf Basis des Originalsignals sowie das Ansteuern weiterer Controller, die ihrerseits das gesamte Processing nach dem Prinzip der generativen Sound-Synthese zeitbasiert formen, gleichzeitig instrumental spielbar beeinflussen.

# Happy Mapping!

<sup>7</sup> Siehe dazu:  
<https://youtu.be/A4RAk4hq6o8>.



## Milica Lopičić

41

Das Projekt *Art in Transit* beschäftigt sich mit dem Prozess, der sich zwischen der Schaffung eines Kunstwerks und dessen Eingang in eine Sammlung bzw. einen Sammlungskreislauf abspielt. Dabei wird ein Weg durchschritten, der verschiedenste Möglichkeiten zur Erlangung steuerlicher Vorteile und damit verbundenen Profit beinhaltet. Im Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz entstehen Transitzonen, in denen Kunstwerke hinter dem Status reiner Handelsobjekte verschwinden. In Hinblick auf die These, dass Kunstwerke kaum als solche existieren können, wenn sie nicht zugänglich sind, folgt die Fotoserie *Side Investment* solchen Kunstwerken, die in Transitzonen gelagert werden. Sobald ein Kunstwerk in einer Kiste verpackt und in einem Lagerraum verstaut wird, ändert es seinen Status und wird zum Handelsobjekt. Die inhaltliche Ebene verschwindet in diesem Moment. Was wirklich in der Kiste ist, wird zweitrangig und nur noch die darauf angebrachten Labels sind von Bedeutung. Das Kunstwerk ist nicht länger sichtbar und damit verschiebt sich der Fokus auf die Kiste, in der es sich nun befindet.

Milica Lopičić, *Side Investment*, verpackt und ausgestellt im Showroom von Le Freeport Luxemburg, 2018.



Herausgeber:

Hans Ulrich Reck,  
Rektor der Kunsthochschule für Medien Köln

Redaktion:

Heike Ander, Konstantin Butz, Andreas Henrich,  
Heidrun Hertell, Hans Ulrich Reck (V.i.S.d.P.)  
Englisches Lektorat (Text Negrón van Grieken):  
Tom Ashforth

Gestaltung: Andreas Henrich

Druck: druckhaus köthen, Köthen

42

Auflage: 2.500

ISSN: 2199-9406

© 2018 Kunsthochschule für Medien Köln

Wenn nicht anders angegeben, liegt das Copyright  
aller Texte und Abbildungen bei den jeweiligen  
Autorinnen/Autoren und Künstlerinnen/Künstlern.  
Alle Rechte vorbehalten.

Das Journal der KHM erscheint unregelmäßig.  
Es liegt unentgeltlich in ausgewählten  
Kulturinstitutionen, Kunsthochschulen und  
Universitäten aus.

Es kann außerdem gegen 1.45 EUR Porto in  
Briefmarken bestellt werden unter:

Verlag der Kunsthochschule für Medien Köln  
Peter-Welter-Platz 2  
50676 Köln  
verlag@khm.de  
<http://verlag.khm.de>  
<http://www.khm.de>

## Umschlagrückseite:

Im *Journal der KHM* N°2 (01/2015) erschien ein Beitrag von Achim Mohné/Uta Kopp mit dem Titel *White Ground Black Square*. Es handelte sich dabei um eine Erörterung des für das 25-jährige Jubiläum der KHM von dem Künstlerpaar eingerichteten originalen Beitrags aus der weltweit operierenden Serie der REMOTEWORDS. Die in dem genannten Journal auf S. 3 veröffentlichte Aufnahme des eigens für die KHM auf einem Dach am Filzengraben in Köln eingerichteten Werks zeigt zwar das endgültige Werk, wie es sich später für Betrachter\*innen/Besucher\*innen von 'Google Earth' präsentieren sollte. Nicht nur die gekrümmten Ränder legten aber nahe, davon auszugehen, dass es sich hier um eine spezielle Inszenierung handelt, die nicht mit dem orbitalen Auge gesehen wird, sondern mittels einer Kamera und einem Ballon aus einer wesentlich geringeren Höhe. Wenn man so will, handelte es sich um eine wahrheitsfähige Simulation des echten Werkes. Die Abbildung auf der Umschlagrückseite der aktuellen N°10 des *Journals der KHM* zeigt nun die Ansicht, wie sie Google präsentiert, also die 'echte Ansicht'. Am Wahrheitsgehalt ändert sich nichts, außer dass das Kalkül des Werkes und seiner Verfasser aufging, deren Werk sich natürlich auch Fragen der Hoheitsrechte, der Macht des Inszenierens und Zeigens, aber auch dem delikaten Verhältnis von Echtheits-simulation und Stellvertretung/Repräsentation, also letztlich von Fake und Wahrheit, widmet.

Zur gesamten Serie der bisher realisierten, weltweit verstreuten Inszenierungen der REMOTEWORDS erscheint in diesen Wochen ein ganzes Buch: Uta Kopp/Achim Mohné (Hrsg.), *Orbitale Irritationen*, mit Beiträgen von u.a. Tanja Dückers, Sabine Fabo, Siegfried Zielinski, Klaus Staeck, Klaus Theweleit, Hans Ulrich Reck, in der Reihe edition KHM, Herbert von Halem Verlag Köln, 2018.

## Bildnachweis:

© 2018 Google Kartendaten GeoBasis-DE/BKG, Screenshot, 10.06.2018 um 11:36:05.

## Bereits erschienen:

*Journal der Kunsthochschule für Medien Köln* N° 9  
*muße und materie*

*Journal der Kunsthochschule für Medien Köln* N° 8  
*punkt und passage*

*Journal der Kunsthochschule für Medien Köln* N° 7  
*kürze und kometen*

*Journal der Kunsthochschule für Medien Köln* N° 6  
*flüchten und flehen*

*Journal der Kunsthochschule für Medien Köln* N° 5  
*grenzen und gespinnste*

*Journal der Kunsthochschule für Medien Köln* N° 4  
*affären und affekte*

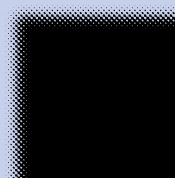
*Journal der Kunsthochschule für Medien Köln* N° 3  
*what subject can we sensibly discuss?*

*Journal der Kunsthochschule für Medien Köln* N° 2  
*fabeln und fehler*

*Journal der Kunsthochschule für Medien Köln* N° 1  
*elend und euphorie*

Download unter:

<https://e-publications.khm.de>



Kunsthochschule  
für Medien Köln  
Academy of  
Media Arts Cologne



WHITE  
GROUND  
BLACK  
SQUARE